

CARTOGRAFIA DO INEXPRESSIVO

Emília Pinto de Almeida
Universidade Nova de Lisboa

RÉSUMÉ:

Dans l'œuvre de Clarice Lispector *La Passion Selon G.H.* *l'inexpressif* en tant que concept est présenté d'après plusieurs déterminations: soit en envisageant un aspect, soit en faisant ressortir un autre; soit en étant juxtaposé au *silence*, soit en étant comparé à ce qui est de l'ordre de *l'impersonnel* ou du *neutre*. On essaiera de rendre compte de ce trajet ou cartographie particulière, qui va de l'amour à l'art, en passant par le bouleversement des systèmes réguliers d'espace et de temps, ainsi que par l'affirmation d'une intense vie anonyme, au-delà de toute subjectivité.

RESUMO:

Na obra de Clarice Lispector *A Paixão Segundo G.H.* o *inexpressivo* é apresentado segundo várias determinações: ora visando um aspecto, ora fazendo ressaltar outro; ora sendo justaposto ao *silêncio*, ora sendo equacionado a par com o que é da ordem do *impessoal* ou do *neutro*. Procuraremos dar conta desse trajecto ou cartografia particular, que vai do amor à arte, passando pela desestabilização dos sistemas habituais de espaço e de tempo e pela afirmação de uma vida anónima intensa, para além de toda a subjectividade.

MOTS-CLÉ:

Inexpressif, neutre,
impersonnel, art

>>

PALAVRAS-CHAVE:

Inexpressivo, neutro,
impessoal, arte

... mas por fatalidade fui e sou impelida a
precisar saber o que o pensamento pensa.

Clarice Lispector

Certas obras colocam radicalmente o leitor diante da necessidade de *desaprender*. É o caso de *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, na qual essa necessidade adquire valor exemplar, ao mesmo tempo agindo performativamente na escrita e sendo tematizada por ela.

246>247

Manual de *desaprendizagem*, um livro como este compromete o desenvolvimento pacífico de uma análise argumentativa que pudesse conferir sistematicidade ao que, afinal, se afirma como recusa do fechamento da forma e direito à intratabilidade da matéria – literária, nomeadamente, deve acrescentar-se. Sabemos que dele não nos podemos aproximar com os instrumentos que, entretanto, de leituras anteriores, formámos. Sabemos, pelo contrário, que teremos de ser capazes de os abandonar, e de abandonar muitas outras organizações que nem sempre estamos em condições de deixar cair. E que, em todo caso, esse processo de desorganização terá de ser cuidadoso, sob pena de perder o mais pequeno “acto formal protector” que nos permita, apesar de tudo, tomar a palavra e procurar tornar fértil bem como minimamente articulável a mudez que inicialmente se instala.

Conscientes de uma tal circunstância, e escolhendo como ponto de ancoragem a consideração de uma cartografia do *inexpressivo* que *A Paixão Segundo G.H.* parece traçar, esboçámos estas notas, as quais procuram seguir de perto o texto e salvar a sua irredutibilidade. Não sendo, como é certo, o único circuito que inaugura, delinearemos a partir dele o nosso comentário, mobilizando toda uma constelação de problemas e de conceitos.

I. Sinal mudo

O “inexpressivo” começa por reportar-se à atmosfera que G.H. — simultaneamente personagem principal e narradora, na primeira pessoa, da acção ou, aliás, da *paixão* que o título indica — surpreende nas fotografias que guarda de si mesma. Sinal de uma existência que extravasa largamente a individualidade da sua, ele insinua-se sob a superfície familiar dos gestos, das situações e dos momentos retratados: “Naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo” (Lispector 1983: 21).

>>

Mais do que mero efeito de estranhamento do rosto próprio, para G.H. esse sinal comporta no entanto uma vibração singular, sonora, “atonal” (*idem*: 136), apenas comparável à do silêncio paradoxalmente audível que a natureza oferece quando, por exemplo, se contempla uma paisagem.¹ Assim, age sobre ela à maneira de um grito recôndito, emudecido no instante da captura fotográfica, que condensasse uma verdade bruta, mas calada e, por isso, permanentemente latente.²

Porque, conforme lemos, os olhos nas fotografias vêem “como quem não vai contar” (*idem*: 102) — e, portanto, acumulam uma carga desconhecida que fere, atravessa o presente de quem os revê e se revê neles —, o fundo inexpressivo que conservam assalta a personagem como aquilo que incessantemente regressa, “a vingança da vida” (*idem*: 66). É desse modo que anuncia uma espécie de loucura iminente, indomabilidade ou “ferocidade neutra” (*idem*: 82), que leva G.H. a intuir sobre um reduto secreto e impensado de si, “raiz mais profunda e mais viva” (*idem*: 88). Como se o olhar fotografado denunciasses uma espécie de “avesso ignorado” (*idem*: 73), pressentido por ela enquanto vertigem, “abismo de nada” — “essa coisa grande e vazia” (*idem*: 22) —, o que nele detecta é da ordem de uma força subversiva, capaz de fazer explodir toda a beleza do rosto, toda a pose, todo o ornamento.

II. Âmago

O aviso de um poderoso “avesso ignorado”, subitamente revelado, não se limita todavia, para G.H., a essa percepção, desconcertante, de se descobrir outra nos retratos de sempre. Ela reconhece-o, nomeadamente, na estranheza que lhe provoca a visão, exterior, do sangue que sabe correr no interior do seu organismo: “o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu estranhava com atracção: ele era meu” (*idem*: 55). Ou, ainda, no sabor peculiar – insosso, “neutro”, tal como é descrito –, que distingue assim que, para estancar uma ferida, chupa precisamente o sangue derramado (*idem*: 138).

248>249

Embora aparentemente suponham a veemência do “expressivo”, também estes dois exemplos apontam, em *A Paixão Segundo G.H.*, para a referida dimensão do *inexpressivo*, de que pretendemos ir dando conta, nas suas várias acepções, ao longo do presente ensaio. Mas eles remetem sobretudo, e em concomitância, para um caso concreto de afecção que vai tomando, à medida que a narrativa avança, proporções tão desmesuradas quanto fundamentais. Trata-se do nojo, através do qual se resvala para um plano de acesso à consistência e à textura dos seres, numa espécie de recuo relativamente à sua diferenciação em corpos e distinção segundo qualidades e atributos: “Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome (...)” (*idem*: 82).

O nojo é desencadeado muito particularmente quando a matéria interna de um vivo se exhibe, quando o dentro de um corpo, aquilo que habitualmente é negado aos sentidos, transborda. Escreve Lispector: “tudo o que é vivo é feito do mesmo material” (*idem*: 63).³ Aceitando tais termos – que autorizam a considerar uma quase imediata transição para o domínio do informe, do amorfo, do ilimitado, logo que a forma desse corpo deixa de o proteger e de conter o seu interior –, compreende-se que, esmagando a barata e topando com o seu conteúdo visce-

ral, G.H. identifique um "plasma" que crê comunicar directamente com a matéria escondida do corpo humano, a sua "inumanidade" vital (ou "pré-humanidade") de fluxos, secreções, células, enzimas, nervos, músculos.

Se é pelo nojo que se evidencia o contacto com a vida em estado bruto, é pela sua superação que a personagem progride no caminho da dissolução de limites que a "paixão" que intitula a obra designa. O enojamento surge, pois, como primeira etapa de um processo que culminará nesse momento crítico em que G.H. decide provar um pouco da "massa" excedente da barata esmagada. Suplantando a resistência ao repulsivo, o *puro* e o *impuro* passam a convergir e torna-se propícia a concretização da hipótese cuja viabilidade longamente G.H. suspeitara mas nunca antes explorara de forma consistente: viver uma experiência não mediada, selvagem, "nuamente real". Questiona-se, a propósito, diante da barata desfeita no chão: "estaria eu começando em contorções a ser tão nuamente real quanto o que eu via?" (*idem*: 96).

>>

III. Entre

A que pode corresponder, de acordo com o exposto, ser "nuamente real"? Exactamente, explica *A Paixão Segundo G.H.*, à imersão na imanência de uma existência básica e primária, "satisfeita em se processar, profundamente ocupada em apenas se processar" (*idem*: 134), vibrante "de atualidade inerente" (*idem*: 133). Ou, dito de outro modo, à assunção e tomada de consciência da parte material, "a parte coisa" (*idem*: 65), da vida.

Dessa tomada de consciência decorre, em contrapartida, o transtorno da ordem quotidiana, isto é, por um lado, da regularidade dos sistemas convencionais de espaço e de tempo e, por outro, das noções estabelecidas de sujeito/objecto, activo/passivo, real/imaginário, dentro/fora, grande/pequeno. Mas decorre também, e por consequência, a confusão das esferas do

extraordinário e do banal, do digno e do indigno, do singular e do comum, do notável e do irrelevante. E, analogamente, a inversão dos princípios axiológicos gerais, senão mesmo a passagem para fora do âmbito da jurisdição dos valores que normalmente definem o espectro que vai do bem ao mal, do bom ao “mau-gosto”, do belo ao feio. Comenta G.H.:

Disse “vagalhões de mudez”, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom-gosto? (...) Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. E essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura. (*idem*: 16)

250>251

Pela atenção magnificada dada ao ínfimo, ao minúsculo, àquilo que pacificamente se toma por inútil ou desprezível, G.H. perde a “montagem humana” (*idem*: 8), e nisso colapsam não apenas as formas de referência que a caracterizam como a possibilidade, constitutiva, da linguagem enquanto modo de estruturação da realidade.⁴ É essa impotência da linguagem, doravante assente no esforço desmedido de dizer o que não sabe e o que não pode, que *A Paixão Segundo G.H.* traduz exemplarmente. Veja-se como, a esse título, o texto começa, desde logo introduzindo anomalias gráficas, sintáticas e, depois, semânticas: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi (...)” (*idem*: 7).

O disfuncionamento da norma linguística e discursiva segundo códigos provisórios, ignorados à partida, acompanha a emergência da “linguagem sonâmbula” (*idem*: 17) que o texto refere, impondo-lhe pausas, cesuras, ou justaposições e encadeamentos inusitados. Conforme se depreende, essa linguagem precária, desconjuntada, será aquela que presta justiça ao acontecimento “sobrenatural que é viver” (*idem*: 13) e que, como tal, avança, a par e passo, sem se adiantar relativamente a ele com uma bateria de categorias e conceitos previamente constituídos.

Para respeitar a impessoalidade de uma vida destituída de sentimentaões (*idem*: 156) – usando a expressão que Lispector cunha e de que, ao nomear os sentimentos “sedimentados” que condicionam a nossa visão do mundo, se serve recorrentemente –, é preciso, então, que a linguagem adote a matriz do *neutro*.⁵ Quer dizer, é preciso que ela seja capaz, entre outros aspectos, de acusar o silêncio que lhe preside e até, no limite, capaz de produzi-lo através das palavras. Só assim, em suma, poderá também ela tornar-se “inexpressiva” e, enfim, apta a dar conta da “qualidade residual do infinito” (*idem*: 136) que se desdobra *entre* todas as formas e todos os modos de individualização: >>

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e de fogo, e que é linha sub-reptícia. (...) Existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio. (*idem*: 94)

IV. Arte

À inesgotabilidade do neutro Lispector contrapõe a esgotabilidade da forma. Isto é, a possibilidade, que lhe é inerente, de poder tornar-se obsoleta, ou demasiado rígida relativamente a um tecido tão delicado, deixando escapar a “inocência do devir”.⁶ Se a forma é necessária – lemos em *A Paixão Segundo G.H.* –, ela não deve ser “inventada”.⁷ “[Q]ue eu tenha a coragem de resistir à tentação de inventar uma forma” (*idem*: 11), clama a certa altura a personagem. Como responder a esse imperativo, aparentemente paradoxal?

Parecem estar em jogo duas noções contraditórias de “forma”: uma forma supérflua, a ser descartada na exacta

medida em que teria sido imposta; uma forma necessária, a forma imanente, que pudesse vir a conseguir o prodígio de permanecer em estado nascente. A primeira, a forma inventada, coincidiria com a “fórmula”, isto é, por um lado, com aquilo que se apreende e que se imita e, por outro, com aquilo que de algum modo se fixou, enfraquecendo a sua faculdade de metamorfose. A segunda coincidiria idealmente com a “formação”. Devemos porém notar que *A Paixão Segundo G.H.* enfatiza, encenando-o, o antagonismo entre estas duas versões da forma, de maneira a melhor explicitar a perniciosidade de uma e a virtude da outra. A ficção ajuda a discernir com nitidez o que é efectivamente uma diferença de grau subtil, muito difícil de avaliar e, sobretudo, de manter.

Entre a “forma” e a “fórmula” o equilíbrio é instável e as duas funcionam como pólos de uma tensão dialéctica inextinguível. Ainda que seja possível controlar o peso excessivo das fórmulas, é talvez impossível impedir a estabilização da forma e, acima de tudo, garantir que ela preserve a força ou fôlego do seu estado nascente. Importa, não obstante, e apesar dessa adversidade, tentar que de cada vez a forma nasça e se renove a partir de um movimento interno, “como a carne se transforma em parto” (*idem*: 11). É essa tentativa que está em curso em *A Paixão Segundo G.H.*

Eis a lição subjacente: há que aprender a perder temporariamente a forma, a “montagem”, a arrumação, para expurgar o que “sedimentou” de fora para dentro e que, a esse título, é dispensável – como as iniciais “G.H.” gravadas nas malas de viagem, “aspas” (*idem*: 27), “citação de mim” (*idem*: 38), ou outras ferramentas de inteligibilidade e identificação do *eu*, que se acomodam em modos de compreensão demasiado confortáveis, tais quais a reputação de “ser uma escultora amadora” (*idem*: 22). Mas há também que assumir a inevitabilidade, redentora, da forma que resulta da necessidade, da qual, aliás, não seria possível abdicar sem, simultaneamente, abdicar por completo da expressão. Pede G.H.: “Já que fatalmente sucumbirei à necessidade da forma (...)

pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria na terra” (*idem*: 11).

Contrariar a tendência para a estagnação da forma bem como para a sua cristalização implica certamente, nestes termos, desconfiar do “expressivo” – o perigo antevisto seria o da expressividade, “heróica”, do eu, do sujeito, como, também, o perigo do aparato, da exaltação, da monumentalização. Por isso n’ *A Paixão Segundo G.H.* se defende o “mergulho” na pobreza do mais elementar, ou seja, do mais material. E por isso, de resto, se insiste tanto na qualidade inexpressiva – da arte, muito nomeadamente, comentando G.H.: “Quando a arte é boa é porque tocou o inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito” (*idem*: 138). Ou: “[M]anifestar o inexpressivo é criar” (*idem*: 137).

>>

Não esqueçamos, contudo, que é imprescindível um mínimo expressivo para alcançar esse horizonte inexpressivo e, até, para poder sondá-lo. Constata:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso (...) subir penosamente até (...) atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse ao ponto de ter onde descer. (...) Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; (*idem*: 171)

V. Uma coisa mais ampla

Qual o exercício requerido a quem, como a personagem em questão, se dedica à arte? Ao que tudo indica, precipitar-se no sentido da despersonalização, essa seria a *via-crucis*, o trajecto a cumprir. “[Q]uem se atinge pela despersonalização reconhece-rá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação

ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens” (*idem*: 170), podemos ler, a páginas tantas, e entendê-lo, extrapolando – já que o texto permite essa extrapolação –, igualmente como primeiro passo para a arte.⁸

Segundo G.H., afinal artista, escultora, a obra de arte que provém dessa atitude, aquela que aspira a “tocar o inexpressivo” e se investe em “não transgredir” o material trabalhado, em não lhe impor uma lei transcendente, está habilitada a adquirir a viveza de um dos “espasmos instantâneos do mundo” (*idem*: 174).⁹ Sinalizando-o, verifica:

254>255

Talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga [–] ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objectividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu [–, t]udo isso me deu o leve tom de pré-climax de quem sabe que, auscultando os objectos, algo desses objectos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objectos. Talvez tenha sido esse tom de pré-climax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo: todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa. (*idem*: 23)

Na origem da arte – mas, ainda, diz-nos o texto, na origem do amor –, “existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita” (*idem*: 153). E, de facto, toda a fecundidade que G.H. identifica parece estar, antes de mais, na descoberta dessa amplidão: o “não eu” é maior do que o “eu” e acolhe-o. Ou, o que é equivalente, o que se desconhece é maior do que aquilo que se conhece.¹⁰ Só o esquecimento está “ao nível do mundo” (*idem*: 12), só a ignorância de cada um pode estar à altura dele e da sua verdade.¹¹ Isto é, da sua memória (material, cósmica, molecular) ininterrupta e espessa; do seu presente, do seu instante futuro sempre a produzir-se, do seu passado sempre retornando e simultâneo às camadas do presente – “o meu passado que era o

meu contínuo”, diz a dado momento G.H. (*idem*: 61).

É nesse plano de coincidência com o mundo que, por fim, alguém pode tornar-se surpreendentemente “contemporâneo” dos outros que foram e, em igual medida, contemporâneo daqueles que são, condição que *A Paixão Segundo G.H.* parece propor como condição de possibilidade da arte.¹²

A verdade do mundo ultrapassa a pessoa ou o sujeito – são eles que cabem nela e não ela nessas estruturas –, estrangeira e mais vasta do que o conhecimento, mas bordejando-o e adivinhando-se nele como o “impensado do pensamento”, de acordo com a formulação deleuziana. Na mesma linha, encontramos na obra de Lispector a seguinte afirmação: “a realidade antes de minha linguagem existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa” (*idem*: 171).

Percebemos então que a potência inexpressiva da arte, a despersonalização de que é, simultaneamente, causa e efeito, corresponde à capacidade de “inaugurar o pensamento” (*idem*: 14), concomitante à sua capacidade de restituir a “largueza” do mundo e de atingir o real:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável.
Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir.
Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o
grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação,
meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de
telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que des-
conheço, e sem sequer entender para que valem os sinais.
(*idem*: 17)

Ao “grande risco de se ter realidade” levaria, finalmente, a cartografia do inexpressivo que tentámos apresentar. Esperamos que essa apresentação possa contribuir para dar conta da complexidade que ela envolve e das questões que levanta. <<

NOTA

[1] Todo o texto insiste numa sonoridade própria do silêncio, desde “o rastejamento silencioso de um segredo” (Lispector 1983: 112) ao silêncio roçando o silêncio, como um “mudo oratório” (*idem*: 156). Assim se fala também no “chiado da coisa” (*idem*: 39), que se propagaria em “ondas hertzianas” (*idem*: 167), e se explica: “esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas” (*idem*: 128).

[2] Para G.H., as fotografias revelavam “um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieróglifo de um império morto ou vivo” (*idem*: 20). Comenta, a respeito: “Eu via o que aquilo dizia: Aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei como estive sempre recebendo o sinal mudo” (*idem*: 31).

[3] E neste sentido, por exemplo, se compreende a visão “de uma carne infinita” (*idem*: 10), de que o texto fala.

256>257

[4] A propósito, encontramos a seguinte passagem: “A despersonalização como a destituição do indivíduo inútil – a perda de tudo o que possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características” (*idem*: 170). E adiante: “Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. (...) [Q]uero encontrar em mim a mulher de todas as mulheres” (*ibidem*).

[5] Conforme podemos ler: “Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio” (*idem*: 97).

[6] Movimento que Silvina Rodrigues Lopes nomeia para dar conta da poesia de Herberto Helder, retomando a expressão de Nietzsche. Encontramos formulações análogas no texto: “a delicadeza da inocência” (Lispector 1983: 149); “a delicadeza de coisa viva” (*idem*: 150); “todo o material vivo é inocente” (*ibidem*); “[a]mor neutro (...), uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer – um prazer delicado demais para minha humanidade grossa que sempre fora feita de conceitos grossos” (*idem*: 27).

[7] Deve sim, precisamente, nos termos de *A Paixão Segundo G.H.*, e conforme se tornarã evidente, “subir à tona” (*idem*: 54): “É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência – e eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana” (*ibidem*).

[8] A hipótese que o texto parece colocar é a seguinte: a arte mobiliza e trabalha com a “parte humana mais difícil” (*idem*: 156), núcleo primitivo, comum a todo o homem, “germe do amor neutro” (*ibidem*). Lemos acerca dele: “foi dessa fonte que começou a nascer aquilo que depois foi se distorcendo em sentimentações a tal ponto que o núcleo ficou sufocado pelo acréscimo de riqueza e esmagado em nós mesmos pela pata humana” (*ibidem*).

[9] E repara-se, a título de curiosidade, sem querer incorrer no risco de esquecer que se trata de “ficção”, de uma obra literária, como o texto elabora sutilmente uma teoria da arte. Esta, se nos autorizarmos a transpor a sua possibilidade para o campo da “vida das obras de arte”, de acordo com a formulação benjaminiana, teria afinidades com o trabalho de Antoni Tapiès ou mesmo com o de Alberto Giacometti. Diz G.H., por exemplo, lembrando a lição deste último: “tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada

vez preciso menos de me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos” (*idem*: 17).

[10] Lê-se, a propósito: “Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância.” (*idem*: 12). Cf., ainda, com o texto “DIÁLOGO DO DESCONHECIDO” da coletânea *A Descoberta do mundo*: “– Compreenderia. Eu sei de muito pouco. Mas tenho a meu favor tudo o que não sei e – por ser um campo virgem – está livre de preconceitos. Tudo o que não sei é a minha parte maior e melhor: é a minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade” (Lispector 1987: 415).

[11] A respeito desta “verdade”, leia-se o esclarecimento seguinte: “Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e entendo. Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender” (*idem*: 105-106). >>

[12] Veja-se ainda: “o mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida por um delicado radar que guia” (Lispector 1983: 87).

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, ed., trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim [*Gesammelte Schriften* Vol. I, II e III, 1972, 1974 e 1977].

Deleuze, Gilles/ Félix Guattari (1989), *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éd. de minuit [1980].

Lacoue-Labarthe, Philippe (2004), *Duas Paixões (Artaud, Pasolini)*, Lisboa, Vendaval [*Pasolini, une Improvisation*, 1995].

Lispector, Clarice (1983), *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1964].

-- (1987), *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1984].

Lopes, Silvina Rodrigues (2000), “Enigmas”, in Ralph Waldo Emerson/ Daniel Costa, *A Confiança em Si*, Lisboa, Vendaval.

-- (2003), *A Inocência do Devir*, Lisboa, Livros Vendaval.

Rilke, Rainer Maria (2007), *Os sonetos a Orfeu e Elegias a Duíno*, trad. Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand [*Duineser Elegien Die Sonette An Orpheus*, 1923].